

IDENTIDAD, IDEOLOGÍA E ICONOGRAFÍA REPUBLICANA EN EL PERÚ

Nanda Leonardini

*Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Ramón Ribeyro 1055 depto. 304, Barranco, Lima 04, Perú
nleonardinh@unmsm.edu.pe*

ABSTRACT: *The birth of the Peruvian republican iconography is intimately related to the Independence Declaration in 1821, moment from which different symbols to the colonial ones are required to be diffused in the collective imaginary in order to transmit diametrically different messages. To achieve this objective, the governmental authorities as well as private initiatives make use of diverse disciplines and mass media. Though to the date the initial iconography is maintained, this has been reinforced through the history with new necessary contributions due to a variety of political joints through which the country has gone through in its almost 200 years of republican life, always searching to achieve cohesion and national identity.*

KEY WORDS: *Peruvian iconography; country; symbols; Peru 19th century and 20 th; peruvian art.*

La iconografía republicana peruana nace en los primeros años de la década de 1820 cuando el Perú inicia su vida independiente. La primera instancia era retirar del imaginario popular los símbolos coloniales difundidos a través de pendones, papel sellado con el escudo de la corona, monedas con los retratos de los reyes y sus sellos, mientras los santos modelos de vida a seguir para conseguir una salvación eterna debían ser suplantados por héroes dispuestos a entregar su existencia por la Nación. Para lograr el cambio se emplean las disciplinas tradicionales: pintura, escultura, numismática, sigilografía, banderas y con posterioridad la filatelia.

Dentro de la iconografía republicana peruana se distinguen cuatro períodos importantes en los cuales símbolos

IDENTITY, IDEOLOGY AND PERUVIAN REPUBLICAN ICONOGRAPHY

RESUMEN: El nacimiento de la iconografía republicana peruana está íntimamente relacionada con la declaración de la Independencia (1821), momento a partir del cual se requiere de símbolos diferentes a los coloniales para ser difundidos en el imaginario colectivo a fin de transmitir mensajes diametralmente distintos. Para lograr este objetivo, tanto las autoridades como iniciativas particulares, recurren a diversas disciplinas y medios de comunicación. Si bien a la fecha la iconografía inicial se mantiene, ésta ha sido reforzada a través de la historia con nuevos aportes necesarios debido a diversas coyunturas políticas por las que ha atravesado el país en sus casi 200 años de vida republicana, siempre en busca de lograr cohesión e identidad nacional.

PALABRAS CLAVE: Iconografía peruana; patria; símbolos; Perú siglos XIX y XX; arte peruano.

y héroes juegan el rol principal. Ellos se inician con la Independencia y los primeros años de vida republicana, enmarcados entre 1821 y 1879. El segundo, al cual hemos denominado "Hacia un renacimiento" (1887-1919), nace en 1887 después de la Guerra del Pacífico y abarca, además, toda la República Aristocrática. El tercero corresponde a la etapa conocida como El Oncenio o Patria Nueva (1919-1930), y el cuarto sucede durante el gobierno revolucionario del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975). En cada uno de estos momentos, unos con mayor o menor fuerza, no siempre con la presencia del Estado, se difunde una iconografía destinada a rescatar imágenes para difundirlas a nivel nacional en busca de lograr cohesión e identidad gracias a la presencia de actores venidos de diversas vertientes sociales y concepciones estéticas.

LA INDEPENDENCIA Y LOS PRIMEROS AÑOS DE LA VIDA REPUBLICANA (1821-1879)

Con la nueva ideología criollos limeños y libertadores sintetizan tres estilos considerados hasta ese entonces excluyentes entre sí: el incaísmo criollo, el monárquico hispano, el liberalismo anglo-francés. Todos ellos, producto de una campaña antimonárquica, eran propaganda política que cumplía el papel de imágenes vinculadas e intermediarias entre la élite criolla y las clases populares "producto de un esfuerzo consensual orientado a recoger esquemas visuales persistentes en la memoria colectiva peruana" (Salinas, 2002a, s/p).

Entre 1821 y 1826 se producen cuatro planteamientos iconográficos amarrados cada uno con un momento histórico específico: el sanmartiniano (con la figura de José de San Martín), el peruanista, el bolivariano (con la presencia de Simón Bolívar) y el nacional. Los objetos creados eran la bandera, la escarapela y el escudo. En los dos primeros se determina como colores el blanco y el rojo ligado el último a la tradición inca "por ser el color de la borla del ayllu de los mascas, grupo étnico de donde surgieron los Incas" (Salinas, 2002b, 58) como a la hispana (bandera castellana).

La identidad de los patriotas con los colores del Incario era síntoma de rebeldía y diferenciación del poder hispano, además de establecer que la creación de la bandera era el resultado de un pensamiento autónomo condicionado por factores culturales internos; aunque haya habido influencia sanmartiniana, es producto de una idea colectiva (Salinas, 2002b, 58-61).

Por su parte el escudo es direccionado hacia la geografía peruana; en el primero (1821) estaba el sol, los Andes y el mar, en tanto en el segundo (1825) los elementos significativos son las riquezas nacionales expresadas en los tres grandes reinos de la naturaleza: vicuña, quina y oro¹ (ver fig. 1).

De esta época es también la imagen de la Patria asociada a la mujer en la virtud de la Justicia; en el Perú se la representa con la primera moneda republicana (1822) llamada "Perú Libre". Esta misma frase es empleada en el papel sellado a partir de 1821 hasta 1826: "Perú Independiente Año de 1821 1.º de la Libertad", con un resello sobre el

1. Moneda de un octavo de peso, 1823. Cobre. Lima.



papel sobrante colonial. Para 1825 en numismática circula otra alegoría, la de la Libertad en una imagen femenina de pie, esta vez con gorro frigio, vestida a la usanza romana con *subpanum*² y túnica, inspirada en Marianne, la muchacha símbolo de la República Francesa, figura vigente en monedas y billetes hasta 1897.

En el campo de la pintura y escultura el gobierno peruano también se pronuncia para representar a los héroes que hicieron posible, gracias a sus sacrificios, el Perú republicano. Estas obras estaban pensadas para ocupar espacios públicos donde la población tuviera fácil acceso; de esta manera se convertían en ejemplo de entrega desinteresada para la Nación, en los nuevos iconos, en los modelos a seguir encargados de reemplazar a los antiguos venidos de la Colonia.

Para 1823, a través del decreto de 3 de setiembre, el Presidente José Bernardo de Tagle (marqués de Torre Tagle) encarga a José Gil de Castro, el artista más importante del momento, realizar el *Retrato de José Olaya* fusilado el 29 de junio de este mismo año por los españoles cuando lo apresan por servir como correo a los patriotas de Lima. Se trata de un retrato de cuerpo entero *post-mortum* donde Gil busca como referente físico a uno de sus familiares. La

obra, firmada en 1828, estaba pensada para ser colocada "En la Sala de la Municipalidad del Pueblo de Chorrillos, se pondrá un lienzo en que se halle escrito lo siguiente: 'El Patriota D. José Olaya sirvió con gloria a la Patria y honró el lugar de su nacimiento'" (Mondoñedo, 2002, 67).

Esta pintura es disímil a cualquiera otra referida a retratos de héroes de la Independencia o de la burguesía no sólo porque el artista carecía de modelo sino por ser un encargo de parte del gobierno peruano, indiferente a lo largo de su historia por asuntos oficiales de esta naturaleza. Asimismo, el espacio pensado para ser expuesta³, Chorrillos lugar de origen del mártir Olaya, es público ya que a la Municipalidad acude el pueblo para solicitar documentos y hacer trámites civiles.

Sin embargo, Gil, a través de una exquisita vestimenta blanca donde se observan, zapatos con refinados lazos, sombrero usado por la aristocracia, coloca a Olaya dentro de un estatus social al cual no pertenece, mientras que con la cinta roja sobre su cabeza, recurso empleado en la pintura religiosa colonial, lo eleva a la categoría de figura mítica cuando en ella escribe con letras doradas que aluden a lo divino: "El patriota José Olaya sirvió con gloria a la PATRIA y honró el lugar de su nacimiento." La carta que el pescador chorrillano sostiene en su mano derecha resulta ser el único atributo real, "asociado al episodio fundamental de su vida y por el cual es recordado" (Mondoñedo, 2002, 66). Tampoco son casuales los colores escogidos blanco para su ropa, símbolo de pureza (en este caso ideológica, patriota) y rojo en la cinta flotante que al unirlos reúnen los de la bandera nacional.

En el campo de la escultura trascienden dos obras de carácter histórico: el *Monumento ecuestre a Simón Bolívar* (1859) y la *Columna del Dos de Mayo* (1874), ambos elaborados en Italia y Francia, respectivamente, en mármol y bronce dentro de una corriente clasicista. Mientras la primera simboliza al Libertador quien sella la Independencia del Perú con la batalla de Ayacucho, elaborada por el italiano Adamo Tadolini⁴, la segunda es una alegoría a los países que estuvieron en la guerra contra España (Perú, Bolivia, Ecuador y Chile, 1866) y un homenaje al ministro y poeta peruano José Gálvez muerto en el combate contra la escuadra española, uno de los episodios más importantes de dicha guerra, el cual da nombre al monumento ejecutado, gracias a un concurso público, por el arquitecto

E. Guillaume y el escultor L. Cugnot, ambos franceses. Se trata de las primeras obras republicanas de carácter histórico donde los héroes, dispuestos a dar su vida, son exaltados por su entrega y actos hacia la Nación.

A diferencia de la pintura de Gil de Castro que queda reducida a un espacio más restringido, estas dos obras escultóricas son entregadas a un público masivo, al peatón común, razón por la cual su lectura y ejemplo se convierten en elementos de mayor envergadura iconográfica debido al alcance y difusión. Si a esto se le agrega que la escultura de Bolívar está en la Plaza del Congreso donde se ubica uno de los poderes republicanos con su consiguiente valor agregado que ello significa y la *Columna del Dos de Mayo* en una de las siete puertas de ingreso a la ciudad de Lima, aquélla desde donde se va hacia el puerto del Callao, el simbolismo iconográfico crece gracias a la importancia espacial urbana preferencial.

Mientras dichos esfuerzos se encuentran avocados a la capital y en menor escala a la costa, la selva se halla a la deriva iconográfica. En la década de 1840 el viajero francés Paul Marcoy en su intento de cruzar del oeste al este América del Sur desde Islay (Arequipa, Perú) a Pará (Brasil) en tres meses, apuesta con un capitán inglés que haría el trayecto en menor tiempo. En un aventurero viaje que casi le cuesta la vida en repetidas oportunidades, llega a Sarayacu misión franciscana sobre el río del mismo nombre tributario del Ucayali, cercano a Nauta. Necesitado de salir del pueblo donde había pasado prolongada temporada, se lo comunica a sus anfitriones quienes no aceptan la determinación, pues primero requerían sus servicios para restaurar algunas obras de arte de carácter religioso entre las que se encontraba un tapiz. Apoyado por las nativas en la costura y en la pintura para áreas determinadas, Marcoy plantea una composición de orden iconográfico místico a la que "en los ángulos se desplegaban las armas de la república, como un recordatorio relativo a la obediencia que todos deben al César" (Marcoy, 2001, 377). Así la iconografía republicana llega a un recóndito lugar del Perú nada menos que a través de un francés amante de este sistema, en tanto las autoridades civiles nacionales todavía no ponían un pie en la área.

Dentro del marco de la pintura histórica nacional académica uno de los primeros en tratarla⁵ es Luis Montero con *Los funerales de Atahualpa* (1867), asunto sin precedente don-

de, con gran dramatismo romántico, relata el velorio del Inca asesinado por los españoles, instante que sin lugar a dudas podría señalarse de manera simbólica como el fin del antiguo Perú y el inicio de la conquista española. La obra, elaborada en Florencia difundida a través de interesantes comentarios periodísticos, es traída a Lima por el artista deteniéndose de antemano cuando organiza exposiciones en Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires visitadas por más de quince mil personas, con una interesante estrategia mercantil para financiar su viaje hasta el Perú donde en la capital es contemplada en 1868 por un público ávido; finalmente dicha tela pasa a poder del Congreso de la República (Amigo, 2001, 21); de esta manera alcanza un éxito plástico internacional y local jamás habido con antelación en el país ni en el continente americano. Cuando el ejército chileno invade la capital peruana (1881), se apropia del cuadro en mención para remitirlo a Chile, junto a otros bienes culturales en una política de robo de patrimonio peruano. Gracias a las gestiones realizadas por el escritor Ricardo Palma es devuelto en 1885; no resultaba casual este hurto que, como trofeo de guerra, encerraba identidad, historia y patrimonio cultural.

De esta forma transcurren los primeros años de vida republicana hasta 1879 cuando el Perú se ve envuelto en la Guerra del Pacífico (1879-1883), conflicto bélico contra Chile que le significa la pérdida de gran parte del territorio nacional donde se encontraban innumerables recursos minerales. A las pocas semanas de iniciado el conflicto (junio 30 de 1879) el Banco La República del Perú emite un billete de 500 soles en cuyo reverso figura en grabado *Los funerales de Atahualpa*. A través de este billete con una circulación limitada, realizado por el *American Bank Note Co.* en Estados Unidos, empresa que se jactaba por la calidad, destreza artística y mecánica para elaborar billetes, bonos de gobierno y cualquier clase de valores, la entidad bancaria nacional da un respaldo de identidad al país sumido en esta desagradable coyuntura internacional.

HACIA UN RENACIMIENTO (1887-1919)

Con una participación nula de parte del gobierno, este segundo período iconográfico surge en 1887 después de la Guerra del Pacífico (1879-1883)⁶ cuando la revista *El Perú Ilustrado* inicia su vida. Creada, dirigida y divulgada por

el italo-norteamericano Peter Bacigalupi, este semanario dedicado a la literatura, arte, historia, da a conocer el retrato y la vida de diversas personalidades inmoladas en la citada guerra, además de vistas de las ciudades de Iquique y Arica perdidas durante el conflicto o capturadas como Tacna, gran repertorio iconográfico jamás difundido con anterioridad, registro visual que ayuda al pueblo peruano en el reconocimiento de nuevos valores, así como a formar su identidad e inconsciente colectivo (Leonardini, 1998).

Este sentir es procesado a fines del XIX y principios del XX a través de la pintura histórica nacional factible de agruparla en cinco grupos: El choque cultural entre el Perú antiguo y España que da inicio a la conquista (1532), La Independencia (1821-1823), El conflicto con España (1866), La Guerra con Chile (1879-1883) y las guerras internas. Si bien este tema es iniciado por el ya mencionado Luis Montero en el período anterior, son los artistas considerados como la segunda generación⁷ quienes se detienen al menos una vez durante su trayectoria profesional en este tema como un asunto más dentro de sus obras. De todos ellos, sin lugar a dudas el pintor histórico por naturaleza es Juan Lepiani (1864-1933) con telas de grandes formatos donde sus personajes se sostienen "en un clima heroico y comunicativo" (Núñez Ureta, 1975, 196), convirtiendo a la historia en el eje rector de su producción plástica.

Lepiani recoge diversos pasajes de la historia nacional que tratan los asuntos mencionados⁸. Tal vez para este período, los más significativos son aquéllos referidos a la Guerra con Chile, por su cercanía histórica y dolor con heridas abiertas por haber significado la muerte de miles de personas además de la pérdida de gran parte del territorio nacional donde estaban importantes recursos económicos. Así nacen *La respuesta de Bolognesi*, *El último cartucho*, *Alfonso Ugarte*, *El combate de Arica*, *El tercer reducto de Miraflores*, telas en las cuales revaloriza el coraje patriótico y la identidad peruana de una nación que renacía de sus propias cenizas, como el ave fénix.

La solución plástica empleada por Lepiani a través de su obra es una escena de gran movimiento o bien de cierta rigidez. Esto no es casual; cuando trata un asunto en el cual se toma una determinación solemne los actores están ataviados con elegancia en actitudes de cierto hieratismo, pero en los pasajes donde se relatan pasajes sangrientos los actores se agitan dentro de un torbellino rodeado de

muerte: arte y violencia unidos en un solo bloque repleto de pasión histórica. Con el transcurrir del tiempo, junto a las pinturas de otros artistas y períodos, dichos óleos serán reproducidas en textos y láminas escolares que llegan a los lugares más recónditos.

Si se recuerda que la pintura histórica nacional es tomada como un elemento iconográfico difusor de identidad, Juan Lepiani se convierte por excelencia en el pintor más divulgado; así el pueblo peruano conoce e identifica el acontecimiento grabado en su imaginario colectivo visual gracias a las obras de arte producidas mayoritariamente durante este período histórico, aunque, por lo general desconoce el nombre del autor que frente a la identidad nacional pasa a ser un reglón de segunda índole (Leonardini, 1998).

La escultura también entrega lo suyo en dos héroes de la Guerra del Pacífico gracias al esfuerzo del pueblo peruano, con fondos obtenidos a través de colectas populares a nivel nacional, obras elaboradas por encargo en Europa. Así nacen dos importantes iconos en bronce expuestos al público en lugares estratégicos de la ciudad: las columnas al almirante Miguel Grau y al general Francisco Bolognesi. La primera, producto del empuje del italiano Peter Bacigalupi, es erigida en 1897 en El Callao en la plaza que lleva su nombre donde se encuentran los edificios de la capitanía del puerto, obra del italiano Bartolini; en ella se muestra al héroe de Angamos de pie señalando al sur, lugar desde donde llega el enemigo. La segunda en un espacio urbano que corresponde a la nueva traza radial de la capital, es inaugurada en Lima en 1908; obra del español Agustín Querol, se trata de un conjunto escultórico de gran envergadura con escenarios múltiples donde se narran diversos estadios: la defensa del Moro de Arica, el episodio de Alfonso Ugarte, además de la Patria y la Fama (Castrillón, 1999, 343).

Si bien este período al cual hemos denominado "Hacia un renacimiento" surge una vez finalizada la Guerra del Pacífico, continúa vigente durante la República Aristocrática (1895-1919) caracterizada por el dominio pleno del Civilismo y una imagen ficticia de estabilidad política y económica de un país fértil, renovado, propicio para el desarrollo industrial con una reconstrucción basada en una industria naciente y en la entrada del capital extranjero con una política cultural pasiva. Pero los diversos gobiernos desaprovechan una oportunidad iconográfica de gran

relevancia para la identidad peruana donde los héroes de la Guerra con Chile eran los iconos correspondientes para dignificarnos, dejando esta labor al pueblo que sí supo dar un lugar a sus defensores o a revistas como *Actualidades* que solicita a sus artistas colaboradores obras específicas para fechas determinadas como fiestas patrias o inauguraciones de monumentos. Uno de estos ejemplos es *Somos Libres...!!* de Luis Ugarte (fig. 2) publicado en julio de 1903; se trata de una alegoría semidesnuda de la Patria, vestida de blanco portando con el brazo izquierdo en alto la bandera nacional mientras la mano derecha levanta ufana la espada de la justicia que observa con orgullo; arriba, en un espacio relevante generado entre el pabellón y la espada, el escudo nacional emerge de un claro que recuerda el recurso barroco conocido como rompimiento de gloria. La demasia del rojo en diversas tonalidades es atemperada con verdes pasteles en la parte inferior donde las cadenas de la esclavitud, inertes y rotas, son pisadas por el delicado pie femenino de la orgullosa Patria.

2. Luis Ugarte (Lima, 1876-1948), *Somos Libres...!!*, 1903. Publicado en la revista *Actualidades*, n.º 28, Lima, 28 de julio de 1903.



LA PATRIA NUEVA (1919-1930)

Corresponde al tercer período iconográfico, dirigido esta vez por el gobierno de Augusto B. Leguía entre 1919 y 1930 conocido en la historia como El Oncenio⁹.

Durante su gestión Leguía tiene entre manos tres oportunidades históricas importantes para utilizarlas iconográficamente y así reafirmar su poderío: "El centenario de la Independencia" (1921), "El centenario de la batalla de Ayacucho" (1824) encargada de cerrar la independencia sudamericana y "El Plesbicito Tacna-Arica" (1925-1929) que determina el retorno de Tacna a la patria después de largo cautiverio.

Si bien es cierto en "El centenario de la Independencia" la ciudad de Lima es embellecida, entre otras cosas, gracias a los obsequios recibidos por parte de las colonias extranjeras radicadas en el país, el gobierno en curso se limita a concretizar un proyecto postergado dos veces¹⁰ desde hacía décadas: rendir homenaje al general José de San Martín a través de un monumento público que se convierte

en la imagen más trascendente de este período: el *Monumento a José de San Martín*, emplazado en un área urbana creada para ello; la escultura ecuestre en honor al general argentino gestor de la Independencia y primer presidente del Perú, es realizada por el español Mariano Benlliure en 1921 en bronce y granito. La obra, de gran calidad plástica donde muestra al héroe cuando cruza la Cordillera de los Andes, es asimismo un homenaje a los anónimos soldados argentinos y peruanos que contribuyen en la Independencia en dos figuras complementarias.

Este homenaje se refleja también en la numismática al emitir una serie de estampillas donde, en cuatro de ellas, se resalta la imagen del general San Martín. De ellas, sin lugar a dudas, la más importante es aquella que reproduce el cuadro *Proclamación de la Independencia*¹¹ de Juan Lepiani (fig. 3) cuya composición, inspirada en el cuadro *Ecce Homo* del italiano Antonio Ciseri, se desarrolla en dos espacios: el balcón, ambiente en cierta medida cerrado en el cual se encuentran las autoridades principales junto a San Martín, jugando el papel de emisor, algunas de ellas destacadas con el rojo que los empuja ópticamente hacia

3. Estampilla por el centenario de la Independencia, 1921.



delante; la segunda área es la plaza abierta en medio de brillante luz donde se concentra la muchedumbre emocionada haciendo el papel de receptor. Ambos espacios, autónomos entre sí, se hallan interrelacionados por un mismo hecho histórico, que a su vez involucra al espectador. De esta manera el artista enfatiza la epopeya de la Independencia, amplía su significado y lo eleva a la esfera de lo intemporal (Leonardini, 1998, 174).

El sello, que emplea el cuadro como centro rector, es flanqueado a la derecha por la Patria con el escudo a cuya espalda está la estela de Chavín y, a la izquierda la leyenda "Ayacucho 1924" sobre una gran rama de laurel. Resulta un interesante mensaje nacional en el cual se reúnen varios iconos: la Patria, el antiguo Perú, la Independencia y el cierre de ésta, elementos factibles de ser leídos por cualquier ciudadano.

La mencionada serie se completa con los retratos de importantes oficiales que habían participado en la guerra de emancipación: general San Martín, mariscal Arenales, mariscal Las Heras, almirante Guisse, general Vidal, almirante Lord Cochrane, esculturas ecuestres de Bolívar y de San Martín. De esta edición se sirve el presidente Leguía para también difundir su imagen de manera individual, además de otra estampilla apaisada junto a San Martín.

La segunda oportunidad iconográfica es "El centenario de la batalla de Ayacucho" difundido con la imagen de Simón Bolívar acuñada en una medalla conmemorativa de plata, así como la emisión de una estampilla. No hubo más por parte del gobierno.

El tercer momento está reflejado en "El Plebiscito Tacna-Arica", asunto de gran trascendencia histórica política internacional, pues significa el retorno de la ciudad de Tacna al seno patrio (1929) luego de un largo período de cautiverio chileno como consecuencia de la Guerra del Pacífico y la firma del Tratado de Ancón (1883); este hecho coincide con el crack económico internacional. Oficialmente se visualiza en la numismática cuando difunde la serie "Pro Plebiscito Tacna y Arica 1925" con tres diseños elaborados por el litógrafo italiano Carlo Fabbri: Bolognesi de pie con el pabellón nacional teniendo como telón de fondo el morro de Arica (50 centavos); Miguel Grau junto a Alfonso Ugarte (10 centavos) y El Morro de Arica con la bandera peruana en su cima, el tren Tacna-

Arica y barcos de guerra a sus pies (5 centavos en varios colores).

Las tres fechas históricas son oportunidades perdidas por un gobierno cuestionado, entre otras cosas, por una larga gestión gracias a criticadas reelecciones.

Sin embargo, ante la aparente indiferencia gubernamental con un Presidente interesado en difundir su imagen, los semanarios culturales *Mundial* y *Variedades* en forma permanente ocupan sus interiores o carátulas a color para, el primero, reproducir cuadros o crear nuevas imágenes relacionadas con los hechos históricos descritos y la segunda revistas con finas caricaturas políticas coyunturales. De manera paralela nacen afiches donde la Patria, visualizada en la imagen de una mujer vestida con los colores nacionales (traje blanco con algún elemento rojo, portando la bandera y el escudo), es un icono recurrente.

EL GOBIERNO REVOLUCIONARIO DEL GENERAL JUAN VELASCO ALVARADO (1968-1975)

Al poco tiempo de asumir el poder el general Juan Velasco Alvarado comprende la necesidad de crear un icono que representara su gestión. La figura elegida es la del curaca cusqueño José Gabriel Condorcanqui, más conocido como Túpac Amaru II.

Túpac Amaru II se rebela contra el sistema virreinal el 4 de noviembre de 1780, hecho que, después de una serie de problemas lo lleva a la muerte junto a su mujer y seguidores. El líder poseía los requisitos necesarios para transformarse en icono: había fallecido de manera prematura, violenta en defensa de los derechos de los desvalidos ante autoridades extranjeras a lo que se agregaba el sentido de etnicidad en el pueblo.

El gobierno militar revolucionario enarbola esta imagen como un ideal de alguien que, como ellos, también cuestionado el sistema establecido en la búsqueda de reivindicar los derechos ciudadanos y económicos del pueblo oprimido por una élite no interesada.

Si bien es cierto que el héroe cusqueño era mencionado dentro de los textos de estudios, hasta ese momento había

"... tenido condición de paria en la historia oficial y cívica del Perú; ahora se empieza a rescatarlo pero aún pertenece arrinconado en unas cuantas líneas en los textos de estudio de colegios y universidades. La Academia de Historia jamás ha realzado su figura; peor todavía, ninguna plaza o avenida del país lleva su nombre, ni monumento alguno honra su memoria. Escasas instituciones se enaltecen bajo su recuerdo. Ni el Cuzco le ha erigido siquiera un modesto busto" (Vega, 1969, 5).

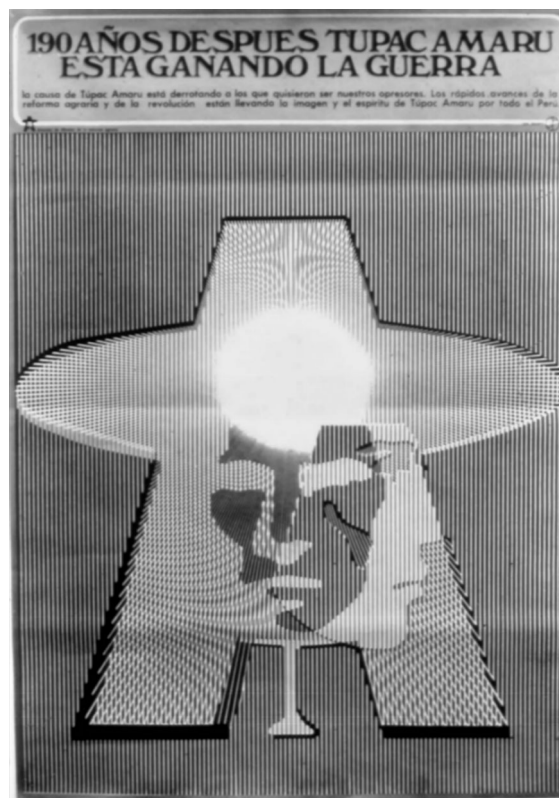
Nueve meses después de haber asumido el poder, el general Velasco lee un trascendente discurso a la Nación, donde decreta la Reforma Agraria. Era el 24 de junio de 1969, día de la fiesta de San Juan Bautista que a partir de ese momento se convertía en el Día del Indio. El discurso finalizaba con la frase "Campesino, el patrón ya no comerá más de tu pobreza" atribuida a Túpac Amaru, pero en realidad inventada por el asesor civil Efraín Ruiz Caro quien, junto a Carlos Delgado Olivera, había escrito el mencionado texto (Lituma, 2007, 97). Al ser presionado por Velasco Alvarado sobre el origen de dicha frase Ruiz Caro respondió: "tradición oral mi general" (Lituma, 2007, 41).

Sin recibir orden alguna, el artista Jesús Ruiz Durand crea la primera imagen que el gobierno revolucionario toma para la campaña de la Reforma Agraria (fig. 4). Ésta era una síntesis de aquella difundida a través de los textos escolares desde inicios del siglo XX, donde el líder cusqueño es retratado con sombrero de ala ancha, al que le llaman también sombrero cuáquero. El mismo Ruiz declara que "desde la primaria él –como todos los peruanos– recordaba la efigie del precursor como 'asombrado'. Es más, añadió, cuando mostré el dibujo antes de su estreno oficial en un afiche, todo el mundo lo identificó inmediatamente" (*Boletín*, n.º 3, 1969).

La imagen, difundida con rapidez a través de afiches, folletos y medios de comunicación masiva en blanco y negro, razón por la cual su reproducción y copia era más sencilla, si bien es cierto está inspirada en aquella guardada en el inconsciente colectivo peruano gracias a los textos escolares, tiene como propuesta encerrar al icono en la superposición de las letras T y A, iniciales de su nombre, la primera nacida del ala del sombrero en tanto la segunda se sustenta en la cabellera larga del curaca.

Sin embargo, la obra de Ruiz Durand es más compleja, al integrarla con el estilo artístico en boga en ese momento,

4. Jesús Ruiz Durand (*Huancavelica*, 1940), 190 años después Túpac Amaru está ganando la batalla, 1970. *Offset*.



el arte Pop; de esta manera enaltecía al líder indio Túpac Amaru dentro de concepciones artísticas modernas. Así demuestra que tradición y modernidad no son incompatibles.

Por otra parte la imagen de Túpac Amaru es difundida, además, a través de otras vías como la numismática, la escultura y la pintura, así como en la nomenclatura de plazas, avenidas, calles, colegios en todo el Perú, mientras uno de los salones de Palacio de Gobierno modifica su nombre de Pizarro por Salón Túpac Amaru donde se colocaría su retrato. Anecdótico resulta que los billetes de S/.50 (cincuenta soles) con el retrato de Túpac Amaru¹², aprobados por la sesión del 23 de febrero de 1968 en el Banco Central de Reserva¹³, empezaron a circular de manera coyuntural el 26 de julio de 1969, percibido por el público como un acto más de publicidad. Gracias al Decreto Ley 18844 de abril 27 de 1971 se acuñan monedas de cinco (S/.5) y diez soles

(S/.10)¹⁴ que circulan a partir de julio de ese año, el del Sesquicentenario de la Independencia Nacional, aunque también las hubo en oro y plata.

De manera paralela el gobierno requerido de encontrar la imagen verdadera de Túpac Amaru, pues las existentes habían sido destruidas por los españoles después de su martirio con la idea de erradicarlo, el 11 de setiembre de 1970 convoca a un concurso público de pintura para "perpetuar su imagen plástica, exaltar su memoria y rendirle homenaje" ("Convocan...", 1970, 7). Se presentan 98 artistas, de donde cuatro obras obtuvieron mención honrosa¹⁵, pero por Resolución Ministerial 140-71-ED de enero 28 del siguiente año el concurso queda desierto (Lituma, 2007, 63-65).

Situación similar sucede en la escultura. En esta lógica el 19 de mayo de 1970¹⁶, el Decreto Ley 18280 llama a un concurso para conmemorar la histórica rebelión del 4 de noviembre de 1780. Las dos primeras convocatorias se declaran desiertas (Lituma, 2007); en la tercera obtiene el premio Joaquín Ugarte y Ugarte (mayo de 1972) con una

obra ecuestre encerrada dentro de lineamientos conservadores (Lituma, 2007), que respondía al pedido de César Miró.

"Contrariando nuestra declarada determinación de ser fieles al tiempo en que vivimos, creemos que, en el caso excepcional del Cuzco, tal vez conviene aconsejar las soluciones clásicas."

Y pensamos entonces en un monumento ecuestre de José Gabriel Condorcanqui" (Miró, 1971, 7).

La escultura (fig. 5), fundida en 1976, recién es inaugurada en Tungasuca, Cusco, en noviembre de 1980 luego de superar una serie de inconvenientes que cuestionaban su emplazamiento en la Plaza de Armas de la ciudad de Cusco. Ahora la anécdota se revertía; era el Presidente Belaúnde, en su segundo gobierno, 13 años después del golpe militar que lo había derrotado de su primera gestión, quien inauguraba un monumento ideado durante la gestión de Velasco Alvarado, su "enemigo político". De esta manera Belaúnde también reconoce la valía de dicho icono que

5. Joaquín Ugarte y Ugarte. Monumento a Túpac Amaru, 1980. Cusco.



para 1986 nuevamente es impreso en billetes, esta vez de quinientos intis¹⁷.

De esta manera la imagen de Túpac Amaru se inserta dentro de la iconografía republicana oficial como la de un importante líder indígena precursor de la independencia peruana.

CONSIDERACIONES FINALES

De los cuatro momentos analizados, los únicos orgánicos son el primero y el último. Recordemos que el primero está referido al instante cuando la Nación surge como estado soberano durante los inicios de la vida republicana con la intervención directa de aquellos hombres que plasmaron la Independencia. Si bien es cierto los medios de producción y el entorno social no se modifican mientras el indio pierde beneficios, es la etapa en la cual se crea mayor número de iconos.

El otro estadio corresponde al gobierno revolucionario de Juan Velasco Alvarado dispuesto a rescatar la imagen indígena, a través de la figura de Túpac Amaru II, como símbolo de identidad e independencia nacional; durante dicho lapso el país vive un cambio político-económico canalizado a modificar el rumbo del país con reformas sociales donde al pueblo, representado en lo indio, se le entrega su verdadero estatus de ciudadano. Sin lugar a dudas el Perú antes de Velasco era uno y después de Velasco se transforma en otro diametralmente opuesto.

Estos dos períodos históricos significan importantes cambios coyunturales para la Nación, al intentar romper dependencias financieras e ideológicas con las metrópolis correspondientes: España y Estados Unidos. Si bien los resultados son materia de otro estudio, en el campo de la iconografía la lucha es planificada y exitosa.

Con respecto a los otros dos espacios temporales, por cierto entre los ya señalados, también se gestan en el marco de coyunturas políticas, con una participación del gobierno nula o limitada. Sus inferencias iconográficas dentro del imaginario colectivo se perciben a través de propuestas individuales impulsadas por revistas culturales, afiches, esculturas públicas de héroes o la pintura histórica nacional; de todas ellas la más difundida es la pintura, vigente a la fecha gracias a textos y láminas escolares, hecho que en ningún instante significa transformaciones pero que sí crean imágenes grabadas en la mente popular encargadas de construir el derrotero histórico peruano.

A todo esto se debe agregar la presencia permanente venida del mundo no académico, por lo general lejano geográfico a la capital, impulsado por el Perú profundo para ser visualizado en objetos de la vida cotidiana donde juegan importante rol el bordado de manteles, pendones, prendas de vestir, la cerámica utilitaria como de adorno en piezas de uso diario, la piedra de Huamanga con alegorías donde la Patria triunfante o rescatada es simbolizada a través de metáforas escultóricas variadas de pequeño formato, todos ellos aspectos trascendentes no trabajados en este apretado texto, pero no por ello inexistentes ni de menor cuantía vistos también en costumbres como el Yawar Fiesta¹⁸ o danzas como Los Avelinos¹⁹.

Para cerrar, es factible concretizar que sin excepción, de los numerosos iconos emanados a lo largo de la República, el más reproducido es el escudo nacional a través de todas las disciplinas, siendo las dos más importantes aquellas empleadas de manera constante por los gobiernos de turno: la numismática en los reversos de monedas y billetes y la sigilografía en la papelería de uso permanente de entidades públicas donde el papel sellado juega importante rol para cualquier trámite oficial hasta 1987, cuando es retirado.

NOTAS

- 1 Vicuña: camélido cuya fibra de alta calidad permite elaborar exquisitos tejidos. Quina: conocida también como cascarilla; arbusto de la selva empleado desde el Perú antiguo en medicina, posee alto valor medicinal; entre otros aspectos es empleado para el tratamiento del paludismo. Oro: uno de los minerales más codiciados; el Perú posee grandes recursos a nivel mundial.
- 2 Tejido de lino, de algodón y de seda que hacía el oficio de camisa.
- 3 En la actualidad forma parte del patrimonio del Museo de Antropología, Arqueología e Historia del Perú.
- 4 Una réplica de esta obra se encuentra en la Plaza Bolívar de la ciudad de Caracas, Venezuela, instalada en 1876.
- 5 Ignacio Merino ya había pintado la *Proclamación de la Independencia*, obra que no alcanza mayor éxito en su momento.
- 6 Conocida también como Guerra con Chile.
- 7 Clasificamos como la segunda generación a aquellos pintores peruanos nacidos entre 1847 y 1867 quienes, durante su juventud, viven el conflicto de la Guerra del Pacífico (1879-1883). Teofilo Castillo con el *Saqueo del Coricancha* y el *Combate de Angamos*; Daniel Hernández con *La capitulación de Ayacucho*; Carlos Baca Flor con *El rescate de Atahualpa*, José Effio con *Fundación de Lima*, por sólo nombrar algunos artistas. Algunos extranjeros radicados en el país también se abocan al tema: M. Ruilova con *La entrada a Cocharcas*; Agostino Marazzani con *Inmolación de Alfonso Ugarte*; Muñoz Yrala con *Escenas de la guerra del Pacífico*, entre otros.
- 8 Los cuadros son los siguientes: *Los trece de la isla del Gallo*; *La captura de Atahualpa*; *Proclamación de la Independencia*; *Conferencia de Punchauca*; *La entrada a Cocharcas*.
- 9 La denominación Patria Nueva era usada por el mismo Presidente Augusto B. Leguía.
- 10 Por Decreto de noviembre 7 de 1850 se manda erigir el primer monumento que no se ejecuta. En julio de 1890 el proyecto cobra nueva vida sin lograr ver la luz.
- 11 Es un óleo sobre tela pintado en 1904; en la estampilla figura con el nombre de *La jura de la Independencia*.
- 12 El dibujo era del artista Germán Suárez Vertiz.
- 13 Durante al gobierno del arquitecto Fernando Belaúnde, derrotado por el golpe militar de Velasco Alvarado, se modifican los diseños de los billetes; entre una de las nuevas imágenes estaba la de Túpac Amaru II.
- 14 Antonio Pareja, talla principal de la Casa de Moneda presenta su proyecto al Presidente quien lo rechaza, al no estar de acuerdo con la imagen planteada (Lituma, 2007, 58).
- 15 El premio era de S/. 80,000 equivalente a US\$ 20,000 actuales. Los artistas eran: Ángel Chávez; Augusto Mori Díaz; Fernando Saldías; Milner Cahuaringa (Lituma, 2007, 65 y ss.).
- 16 La primera convocatoria data del 23 de enero de 1971 y la segunda es en marzo 17 del mismo año ("Declaran de Interés...", 1970, 6).
- 17 Era el primer gobierno de Alan García Pérez quien debido a la galopante inflación cambia la denominación de la moneda: de soles a intis.
- 18 Yawar fiesta (Fiesta de sangre). Se lleva a efecto en el departamento de Apurímac; en ella se simboliza la lucha existente entre la cultura peruana y la española a través del

Recibido: 16 de marzo de 2008

Aceptado: 20 de mayo de 2008

enfrentamiento habido entre el cóndor y el toro donde, por lo general, el primero triunfa.

- 19 Danza nacida en el San Jerónimo de Tunán (Junín) durante la resistencia contra la invasión chilena.

BIBLIOGRAFÍA

Amigo, Roberto (2001): *Tras un Inca. Los Funerales de Atahualpa de Luis Montero en Buenos Aires*, Argentina, Fundación para la Investigación del Arte Argentino.

Boletín N.º 3. Órgano de Difusión de la Reforma Agraria, 1969, Lima, noviembre.

Castrillón Vizcarra, Alfonso (1999): "Escultura monumental y funeraria en Lima", en *Escultura en el Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, pp. 325-385.

(1970): "Convocan a concurso de pintura para perpetuar la imagen plástica del mártir José Gabriel Condorcanqui", *El Peruano*, Lima, 11 setiembre, p. 7.

(1970): "Declaran de Interés Nacional la erección de un monumento a Túpac Amaru en la Plaza de Armas, Cuzco," *El Peruano*, Lima, 20 mayo, p. 6.

Lituma Agüero, Leopoldo (2007): *Iconografía y poder. La imagen plástica de Túpac Amaru. 1968-1975*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas-Universidad de Post Grado, Tesis de Maestría.

Leonardini, Nanda (1998): *Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Tesis doctoral.

Marcoy, Paul (2001): *Viaje a través de América del Sur. Del océano Pacífico al océano Atlántico*, Lima, Instituto Francés de Estudios Peruanos - Pontificia Universidad Católica del Perú - Banco Central de Reserva del Perú - Centro Amazónico de Antropología Aplicada, tomo II.

Miró, César (1971): "Túpac Amaru: El desconcierto y la regla de oro", *Suplemento Dominical de El Comercio*, Lima, febrero 14, pp. 6-7.

plemento Dominical de El Comercio, Lima, febrero 14, pp. 6-7.

Mondoñedo, Patricia (2002): *El retrato de José Olaya. La obra disímil de José Gil de Castro*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Seminario de Historia Rural Andina.

Núñez Ureta, Teodoro (1975): *Pintura contemporánea. Primera parte. 1820-1920*, Lima, Banco de Crédito del Perú.

Salinas, Alejandro (2002a): *Iconografía Republicana Siglo XIX*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Seminario de Historia Rural Andina, Catálogo.

Salinas, Alejandro (2002b): *Ideólogos e iconografía de la Independencia del Perú. 1821-1826*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Seminario de Historia Rural Andina.

Suplemento artístico por fiestas patrias (1903): *Actualidades*, n.º 28, Lima, julio 28.

Vega, Juan José (1969): *Túpac Amaru*, Lima, Editorial Universo.